



**You have downloaded a document from  
RE-BUS  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** W pułapce dezintegracji : o chaosie w najnowszej prozie polskiej

**Author:** Agnieszka Nęcka

**Citation style:** Nęcka Agnieszka. (2016). W pułapce dezintegracji : o chaosie w najnowszej prozie polskiej. W: B. Gutkowska, A. Nęcka (red.), "Literatura i chaos : szkice o literaturze XX i XXI wieku" (S. 211-240). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

Agnieszka Nęcka

Uniwersytet Śląski w Katowicach

## W pułapce dezintegracji O chaosie w najnowszej prozie polskiej

Profesorowi Marianowi Kisielowi  
z wdzięcznością za historycznoliterackie drogowskazy

Truizmem jest dziś stwierdzenie, że żyjemy w świecie zdegenerowanym i zdecentralizowanym. Zamęt, samotność, niedopasowanie będą słowami kluczami, które opisywać mogą naszą współczesność. Warto zapytać, jak tę sytuację obrazują i osławiają pisarze? Jakie konsekwencje ma dyktatura konsumpcjonizmu i uwikłania w ówczesne normy obyczajowo-kulturowe?

### Happening „mentalnego dresiarza”

Kontrowersyjne, antykonsumpcjonistyczne działania na wielu polach przyniosły Sławomirowi Shutemu duży rozgłos. Media szybko ochrzciły go „papieżem antykonsumpcjonizmu”, a *Zwał* – który wyniósł pisarza na szczyt popularności – manifestem „generacji Nic”<sup>1</sup>. Zdaniem Roberta Ostaszewskiego Shuty

zmaga się z rzeczywistością, w którą zostaliśmy wrzuceni, mówi jej głośne „nie”, wybrzmiewające złością, może nawet nienawiścią do głupoty,

---

<sup>1</sup> Warto zauważyć, że na przykład Krzysztof Uniłowski podawał w wątpliwość objawienia poznawcze *Zwału*, pokazując, że środowiskowa legenda („dzieło rewelatorskie i rewolucyjne”, które „miało odsłonić nędzę całej tej kapitalistycznej inscenizacji, miało ukazać społeczne i psychologiczne koszty twierdzenia, jakoby droga, na którą wstąpiliśmy z początkiem lat dziewięćdziesiątych, była drogą jedyną”) niewiele miała wspólnego z powieścią. K. UNIŁOWSKI: *Zepsuł się młody*. W: TEGOŻ: *Kup Pan książkę! Szkice i recenzje*. Katowice 2008, s. 50.

bylejakości czy sztuczności życia [...] nie chce zasiadać w łoży szyderców, cynicznych obserwatorów, którzy ku ucieście czytelników wykiwają słabostki ludzi i absurdy świata. Autor *Bełkotu* tworzy współczesną „komedię ludzką” po to, żeby zgłosić swój protest, a jednocześnie unaocznić nam, że to, co uważamy za uciążliwą normę teraźniejszości i zbywamy machnięciem ręki [...], w gruncie rzeczy stanowi anomalię<sup>2</sup>.

Wydany w konwencji harlequina<sup>3</sup> *Bełkot* (2001) nie był oceniany pozytywnie (lub w ogóle był niezauważany). Uznawano go przede wszystkim za tekst grafomański, bełkotliwy, wtórny, niezrozumiały<sup>4</sup>. Z kolei Ostaszewski przekonywał, że mamy do czynienia z „literackim, prowokacyjnym happeningiem”, w którym „pisarz kontestuje tradycyjnie pojmowaną literackość, uderza w przyzwyczajenia

<sup>2</sup> R. OSTASZEWSKI: *Nienormalna norma*. „Twórczość” 2003, nr 5, s. 117–118. Tym, jak zauważyła Emilia Branny-Jankowska, można by tłumaczyć antykonsumpcjonistyczne gesty Shutego. Badaczka pisała: „Złudzeniem staje się samo życie, doświadczanie problemów i ich rozwiązywanie, uczestnictwo w życiu społecznym oraz demokratyczna kontrola nad sprawowaniem władzy. Realność sprowadzona zostaje do serii przedstawień, ujętych w kolorowe ramki, zaopatrzonych w gotowe, starannie zaprojektowane rozwiązania. Staje się ona spektaklem, swoją własną inscenizacją. Przystaje istnieć język dla prawdy, gdyż pojęcia odnoszą się jedynie do dostępnych działań i przedmiotów, są historyczne i zależą od wyboru. Kreowanie tego wyboru to tworzenie prawdy, wcielanie i definiowanie wartości. Konsumpcjonizm oznacza obracanie się jedynie w sferze tak skonstruowanej prawdy, inscenizację wartości i permanentną transgresję, hipnotyczny stan snu na jawie, stan oczarowania i zawieszenia krytycyzmu”. E. BRANNY-JANKOWSKA: *Antykonsumpcjonizm jako chwyt*. W: *Ćwiczenia z rozpaczy. Pesymizm w prozie polskiej po 1985 roku*. Red. J. JARZĘBSKI, J. MOMRO. Kraków 2011, s. 348.

<sup>3</sup> Nawiązująca do przesłodzonej stylistyki harlequina różowa okładka z napisem na żółtej gwiazdce „Szukaj! 100 PLN w środku” i wskaźnikami określającymi natężenie akcji, przemocy i seksu w tekście. W podobnej zresztą stylistyce utrzymana została okładka *Cukru w normie*: podziękowania „producentów” za zakup „produktu” oraz napis „Gratulujemy udanego zakupu!”, życzenia „Smacznego!” i parafraza sloganu reklamowego „Twój kot, gdyby żył, kupowałby Cukier w normie”. Por. M. LACHMAN: *Literatura do oglądania? Proza polska po 1989 roku pod naporem kultury wizualnej*. „Przestrzenie Teorii” 2007, T. 7, s. 149.

<sup>4</sup> Zob. D. NOWACKI: *Kiepski z Huty*. „FA-art” 2001, nr 1–2, s. 56–57 oraz TENŻE: *Uczyć Shutego*. „Opcje” 2013, nr 4, s. 30–35 czy W. RUSINEK: *W poszukiwaniu utraconej rzeczywistości. Jeszcze raz o prozie tzw. „roczników siedemdziesiątych”*. W: *Tekstyli. O „rocznikach siedemdziesiątych”*. Red. P. MARECKI, I. STOKFISZEWSKI, M. WITKOWSKI. Kraków 2002, s. 652–657. Drugi szkic Dariusza Nowackiego, co istotne, pokazuje między innymi, jak duże były redakcyjne obróbki tekstów Shutego, w efekcie czego nie do końca wiadomo, komu należałoby przypisać ich autorstwo. Ciepłej o *Bełkocie* wypowiadał się Przemysław Pilarzki – P. PILARSKI: *Globalne świętości (idealy tyja)*. „Pracownia” 2002, nr 2–3, s. 65–67 czy Michał Witkowski – M. WITKOWSKI: *Recycling. Notatki na marginesie twórczości własnej i innych roczników siedemdziesiątych*. W: *Tekstyli...*

czytelników, zapisując strumień świadomości”<sup>5</sup> kogoś, kogo można by określić mianem „mentalnego dresiarza”<sup>6</sup>. W *Bełkocie* Shuty idzie niejako o krok dalej niż w opowiadaniach zamieszczonych w *Nowym wspaniałym smaku* (1999). Tym razem bowiem nie ustawia się na zewnątrz opisywanej rzeczywistości, ale mówi z jej środka.

Narrator tej prozy egzystuje według prostego schematu: „Fest fast żyć, jeść, pić, tyć, od ręki pożyczkę i bez żyrantów. Dec it. Git. Gra”<sup>7</sup>. Z sekwencji nieuporządkowanych obrazów wyczytać można przede wszystkim rozczarowanie polskim kapitalizmem. Jak konstatował Wojciech Rusinek, „przybieranie maski współczesnego »nihilisty« zobowiązuje nie do »wypowiadania się«, ale »wybluzgiwania« ze złością wszystkich brudów, które na co dzień przesłonięte są pozornym blaskiem witryn drogich sklepów czy oficjalnym wizerunkiem Krakowa jako stolicy kulturalnej”<sup>8</sup>.

Bodaj po raz pierwszy pańszwiniizm jako pewien sposób patrzenia na rzeczywistość III RP (że niby cała rzeczywistość chora, wszędzie gnój, upadek, kurestwo [!], zepsucie...) zyskał wyraźną motywację klasową. Narrator-bohater *Bełkotu* nie jest – jak to wcześniej bywało – li tylko obserwatorem, kimś nie należącym do plugawej rzeczywistości wyłaniającej się z powieści, za to tę rzeczywistość bezwzględnie recenzującym. Przeciwnie – postać mówiąca (i oceniająca, bo to ważne!) wypowiada się w imieniu wykluczonych („nabranych”), czyli tych, którym III RP raczej macocha niż matka. Narrator nie tylko powiada, że źle się dzieje w państwie polskim, ale też wskazuje na klasowy charakter owego zła<sup>9</sup>.

Bohater powieści Shutego jest po trzydziestce, był w wojsku, trochę studiował, pracuje:

Praca – parszywa. Wracam i czuję się jak złamany kutas. Jak zwiędły fiut. Mogę się wyładować na podnoszeniu obciążnika i dziękować panu, że w ogóle jest ta praca. Stary dopierdałał na piecach martenowskich. Trzy zmiany. Słonina, jaja, boczek, chleb, kapuśniak, ziemniaki, mleko z wo-

<sup>5</sup> R. OSTASZEWSKI: *Dzieci gorszej koniunktury. Wersja zremiksowana*. W: *Tekstyli...*, s. 605.

<sup>6</sup> R. OSTASZEWSKI: *Nienormalna norma...*, s. 119.

<sup>7</sup> S. SHUTY: *Bełkot*. Kraków 2001, s. 15. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania. Po symbolu B podaję stronę, z której cytaty pochodzą.

<sup>8</sup> W. RUSINEK: *W poszukiwaniu utraconej rzeczywistości. Jeszcze raz o prozie tzw. „roczników siedemdziesiątych”...*, s. 653.

<sup>9</sup> D. NOWACKI: *Kiepski z Huty...*, s. 56–57.

reczka i cienka herbata. Zero grymasu na twarzy. Ja się wyrodziłem jak ten nieudany chujek. Nie chce mi się... tylko bym spał i spał.

(B, s. 85–86)

Nie potrafi poradzić sobie z otaczającym go światem. Jest jednym z tych, którzy zachowują postawę bierną, bezmyślną, uwikłaną w siatkę stereotypów. Żyjąc bez wyznaczonego celu, daje sobą manipulować specjalistom od reklamy<sup>10</sup>. W nowej rzeczywistości urządzić udało się tylko tym, którzy będąc cwaniakami, zdecydowali się na rozmaite „przekręty”. W tej grupie znaleźli się między innymi adwokaci czy politycy:

Wielu jest nabranych, ale jeden powołany. Pan poseł, któremu wszystko wolno, i który parkuje swojego nowego Rołera niechlujnie na parkingu, puszcza do kolegów oczko. Półbogowie z drogowki machają przyjaźnie dłońmi. Szyja była panie pośle? Co by nie... Życie męża stanu jest piękne. Ech, gula śmiga po szyi. Tymczasem przeciętni zjadacze chleba wierzą w sprawiedliwość, nieomylność i środki piorące.

(B, s. 111)

Zdaniem Dariusza Nowackiego:

Nikt nie jest bezpieczny, każdy – nawet ofiary, nawet „nabrani” – dotknięty ześwinieniem, które wdarło się w najmniejsze szczeliny rzeczywistości. To oczywiście podstawowa słabość socjologii powieściowej, którą zaproponował Sławomir Shuty. Skrajnie tendencyjna socjologia powieściowa to martwy raport o stanie nastrojów społecznych i duchowej aury. Nikt temu zapisowi nie uwierzy<sup>11</sup>.

Poetyka bełkotu znamienna jest także dla warstwy lingwistycznej. *Bełkot* pomyślany został jako „językowa sieczka, szczątki rozmaitych stylów i dyskursów, poszarpane, krótkie zdania, poprzekręcane, często wulgarne zbitki słów i fraz”<sup>12</sup>. Shuty wykorzystuje slogany, reklamy, artykuły z kolorowych gazet, zasłyszane na ulicy czy w barach dialogi, chodnikowe szlagiery oraz elementy języka komputerowego. Nagromadzenie źródeł jeszcze dobitniej podkreśla fakt, że mamy do czynienia z obnażaniem osaczenia człowieka przez „papkowaty” język<sup>13</sup>. Zdaniem Przemysława Pilarskiego:

<sup>10</sup> Zob. R. OSTASZEWSKI: *Nienormalna norma...*, s. 119.

<sup>11</sup> D. NOWACKI: *Kiepski z Huty...*, s. 57.

<sup>12</sup> R. OSTASZEWSKI: *Nienormalna norma...*, s. 118.

<sup>13</sup> Zob. P. PILARSKI: *Globalne świętości (ideały tyjg)...*, s. 66.

Zaryzykowany przez autora *Bełkotu* chwyt pisarski jest niczym innym, jak tylko próbą wypracowania własnego języka, koniecznego dla opisu owego „tu i teraz”. Język ten jest odzwierciedleniem chaosu, towarzyszącego nieustannie egzystencji człowieka w globalnej wiosce i wdzierającego się w jego świadomość, stając się przez to narzędziem komunikacji ze światem lub raczej jej niemożności<sup>14</sup>.

Jest też ów język odzwierciedleniem nienawiści, jaką odczuwa narrator *Bełkotu*, który żyje w świecie podporządkowanym przez strategię marketingowo-rynkowe. Nieustanny przepływ towarów i usług sprawia, że jedynym miernikiem ich wartości okazuje się ilość nabywców<sup>15</sup>. Niemniej w *Bełkocie* widać, że pogarda miesza się z zachwytem:

Gdyby choć tak na chwilę... panie boże bądź pan człowiek – jak murzyni z teledysków z USA... ech... żeby wozić się brykami, które podskakują w takt muzyki... a wokół na moło prężą się wyrobione larwy w skąpym bikini i kolagenem. Oni – silikonowe klaty na rzepach i gęsty oleisty samoopalacz... lepik... bebiko... sterydy... – flora jelitowa... gwiazdy serii A. Łał.

(B, s. 111)

## W pogoni za fantazmatem

Joanna Bator stara się nie tylko pokazywać różne obrazy kobiecości, ale także oddawać hołd aktowi opowieści. Już w *Kobiecie*, jej debutanckiej powieści, ujawnia się przecież płynąca z wewnątrz „ja” konieczność opowiadania oraz odsłanianie – wywiedziona z tekstu *Kobiecość jako maskarada* Joan Riviere – kobiecości definiowanej „jako forma kulturowa i konstrukcja psychiczna oparta na domina-

<sup>14</sup> Tamże, s. 67.

<sup>15</sup> Por. R. OSTASZEWSKI: *Nienormalna norma...*, s. 118. Ostaszewski wpisuje w tę interpretację okładkę książki. Jego zdaniem mamy do czynienia z ironicznym komentarzem na temat urynkowania literatury. Krytyk przekonywał: „Ironiczny komentarz Shutego do sytuacji urynkowanej literatury nie został wyłożony w *Bełkocie* wprost; autor wbudował go w pomysł na książkę traktowaną jak produkt. Jest ona celowo niespójna: tekst niestrawny dla konsumenta prozy popularnej opakowano w okładkę, która ma przyciągać uwagę właśnie takiego czytelnika [...] Shuty wykpiwa w ten sposób nadaktywność reklamiarzy, dla których nie liczy się sam produkt, jego jakość, wartość, ale tylko skuteczność chwytów, które mają podnieść sprzedaż”; tamże.

cji tego, co widać, na prezentacji siebie jako wyglądu”<sup>16</sup>. Prozaiczka bawi się swoją kobiecością, doskonale zdając sobie sprawę z tego, że jest ona podporządkowana męskiemu pożądaniu<sup>17</sup>. To dyktat męskocentrycznego świata wymusza na kobiecie uległość wobec „standardów piękna”<sup>18</sup> i wymaganych przez społeczeństwo norm: „zegar biologiczny (kobiety po trzydziestce – A.N.) zmienia się wówczas [...] w zegar z kukułką powtarzającą co pół godziny jedno z tysiąca społecznych oczekiwań. Bądź młoda. Niepomarszczona. Szczupła. Zamężna. Miej dziecko. Miej dziecko. Miej dziecko”<sup>19</sup> (K, s. 150).

Narratorka-bohaterka *Kobiety*, buntując się przeciwko kulturowym oczekiwaniom, stawia na własną niezależność. Melancholijnie uwarunkowana, mieszkująca w Warszawie, młoda, wyzwolona intelektualistka i erudytka spędza czas na podróżowaniu, spotykaniu się ze znajomymi, romansowaniu, pisaniu, czytaniu i słuchaniu arii operowych. Tryb życia, jaki wybrała, nie do końca ją jednak satysfakcjonuje i nie daje szczęścia. Dzieje się tak głównie dlatego, że mimo starań ulega miłosnej histerii, czując się zniewoloną. Joanna Bator przekonywała, że „Tytułową kobietę z *Kobiety* łączy z Wielkim G. relacja bardzo perwersyjna – ona się z nim identyfikuje, ona go kocha, bo chce nim być. Nie z nim, ona nim być pragnie! Mieć jego wolność, jego moż-

---

<sup>16</sup> *Idealny sposób na kwietniową noc. Z Joanną Bator rozmawia Jakub Winiarski*. <http://www.literaturajestsexy.pl/idealny-sposob-na-kwietniowa-noc-rozmowa-z-joanna-bator/> [dostęp: 20.12.2014].

<sup>17</sup> Por. U. CHOWANIEC: *Femme mélancolique, czyli o pesymizmie najnowszej literatury kobiecej*. W: *Ćwiczenia z rozpaczy...*, s. 395.

<sup>18</sup> Narratorka drwi z upiększających zabiegów, które mają zapewnić kobietom młody i ponętny wygląd: „Cała jestem w falbankach. Oto twój styl. [...] Zrób decydujący krok w walce ze starzeniem się skóry. Jak pokonać niechęć wobec seksu oralnego? Chroń swoje usta. Pomoże im delikatna maseczka. Pochyl głowę i zamknij oczy. Zrób to dla swoich rzęs. Ruszaj do walki ze skórą pomarańczową. [...] Nanocząsteczka czystej witaminy E przywróci ci młodość. A oczy nabiorą blasku. [...] Postaw na styl romantyczny. Usta, którym żaden mężczyzna się nie oprze. Oto absolutna kobiecość”. J. BATOR: *Kobieta*. Warszawa 2002, s. 15–16. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania. Po symbolu K podaję stronę, z której cytat pochodzi.

<sup>19</sup> Podobnych ironicznych wypowiedzi na temat krążących stereotypów jest w *Kobiecie* o wiele więcej. Dość przywołać jeszcze jeden *passus*: „Bądź miła. Mężczyźni są poligamiczni. Nieprzystępna bądź. Śliczna. Monogamiczna. Mężczyźni są z Marsa. Udawaj, że ci nie zależy. Kobiety z Wenus. Nie dzwoń pierwsza. Wybacz mu. [...] Dziewczynki nie powinny się brudzić. Zawsze tak było. Mają mniejsze mózgi, instynkt macierzyński oraz intuicję. Mężczyźni mają coś tam, gdzie ty nie masz. Penisa, rozum władzę” [K, s. 12].

liwość dzwonienia albo nie, jego fizyczną siłę”<sup>20</sup>. Nie mogąc mieć tej wolności, narratorka *Kobiety* twierdzi, że jest „pustym miejscem, na które inny projektuje swoje sny. Niczym, otwartym na jego pragnienie. Zdekompletowanym pudełkiem puzzli z widokiem wielkiego fallusa. Brakiem, w którym krzyżują się wasze spojrzenia” (K, s. 13). Przebiera się za kobietę, jakiej pożądać mogliby mężczyźni, choć wie, że ludzie zakochują się w fantazmatach. W efekcie tego związku z góry skazane są na niepowodzenie. Rozczarowanie partnerem jest bowiem nieuniknione: „Ktoregoś dnia, za rok, dwa, zobaczy we mnie to, co chce widzieć we wszystkich kobietach. Złą siostrę Kopciuszka, która tylko przez chwilę była tą właściwą” (K, s. 11). Decyduje się jednak ciągle od nowa podejmować tę grę, ponieważ mimo wszystko nie potrafi (a może nie chce?) walczyć z tradycją.

Ciągle nie mają nikogo, do kogo mogłyby zwrócić się z pytaniem o siebie/kobietę. Błądzą. Bo jak mają nauczyć się miłości od matek, które pozbawiono prawa do seksualnych ciał? Kuchenne królowe depresji, półmartwe czcicielki Poświęcenia sączą córkom złą wiedzę zdobytą od własnych matek. Uczą je strategii nieistnienia, wpajają magiczne zaklęcia, dzięki którym obie wpasują się w któreś z przeznaczonych im miejsc. „Nie możesz zachowywać się jak chłopak, jak chcesz coś osiągnąć, musisz być twarda jak mężczyzna”. Córki ze związanymi stopami, córki w męskich zbrojach Ateny spotykają synów. Nie rozumiejąc się nawzajem opowiadają sobie historie niespełnionych snów i niemożliwych do zrealizowania pragnień.

(K, s. 12–13)

Nadrzędnym zamysłem Bator w *Kobiecie*, było sproblematyzowanie zmagania się z „»byciem kobietą« w życiu, tekście i teorii”<sup>21</sup>. Jednak po latach sama autorka ma do tej publikacji stosunek krytyczny:

„pomysł tamtej książki był chujowy”. I tyle. [...] Myślę o „Kobiecie” w kategoriach ekscesu i to raczej w znaczeniu potocznym niż filozoficznym. Od momentu wydania nigdy nie zajrzałam do tej książki; leży na półce i czeka, przy tej okazji też nie zajrzę, bo na dziś nie mam tam nic, co chciałabym znaleźć czy odnaleźć. Teraz to widzę jako uwiedzenie – się dałam uwieść Rolandowi B., wpadłam w jego dyskurs miłosny jak śliwka w kompot. Ja nigdy nie miałam skłonności i potrzeby adoracji mistrzów

<sup>20</sup> *Idealny sposób na kwietniową noc...*

<sup>21</sup> *Kim jestem w tym momencie życia? Z Joanną Bator rozmawia Damian Gajda*. <http://ksiazki.onet.pl/kim-jestem-w-tym-momencie-zycia/q0rkf> [dostęp: 28.12.2014].



czy mistrzyń, do siedzenia w kółeczku i spijania słów z ust, ale ten Barthes mnie wziął na całego. Poniosła mnie logofilska przyjemność tekstu, a kto się wtedy przejmuję, że to głównie przyjemność własna? Żałuję, że nie dałam tego do przeczytania nikomu bliskiemu i mądrymu. To był czas braku zakorzenienia w sensie dosłownym, bo fruwałam gdzieś między dwoma kontynentami, trzema miastami i jakimiś różnymi osobami, i symbolicznym, brakowało mi języka, który mogłabym uznać za własny. [...] Myślę, że te fragmenty w stylu Barthowskim (!) jakoś się bronią. Nie wiem. [...] to *écriture féminine* zmieszałam z elementami *chick lit* i powstała książka-zapis przygód z poszukiwania własnego języka, w której nie chciałam ani do nikogo docierać, ani przekazywać żadnych prawd, ani specjalnie jej wydawać. Ktoś komuś ją zaniósł – żałuję, że straciłam wówczas trzeźwość osądu i samokrytycyzm, bo mogłam zrobić z tego materiału coś lepszego albo zachować na dysku w pliku Różne Stare<sup>22</sup>.

To eksperymentowanie z poszukiwaniem własnego języka sprawiło, że w przypadku *Kobiety* (ale i kolejnych powieści Bator) mamy do czynienia z prozą ufundowaną na swoistym „pakcie autobiograficznym”<sup>23</sup>. Możliwość utożsamiania narratorki z autorką okazuje się pozorna. Otrzymujemy bowiem swoistą „autofikcję”<sup>24</sup>, w której da się wyodrębnić trzy poziomy narracyjne: intertekstualny, fikcjonal-

<sup>22</sup> *Idealny sposób na kwietniową noc...* Po latach pisarka będzie starała się wyprzeć istnienie *Kobiety*. Na przykład w wywiadzie udzielonym Jagodzie Wierzejskiej stwierdziła: „Dla mnie wolność spełniona polega także na umiejętności empatycznego powrotu w jądro ciemności, z którego uciekło się nie bez ran. Takim powrotem była dla mnie moja pierwsza powieść, *Piaskowa Góra*” [wyróżnienia – A.N.]. *Śni mi się czarna woda. Z Joanną Bator rozmawia Jagoda Wierzejska*. „Nowe Książki” 2012, nr 5, s. 4. Podobne konstatacje znaleźć można choćby w rozmowie z Damianem Gajdą: „*Piaskowa Góra* jest moim debiutem literackim. [...] Ta książka [*Kobieta* – A.N.] nie była powieścią, ale raczej literackim eksperymentem, łączącym *chick lit* i *écriture féminine*, przystankiem w poszukiwaniach własnego języka. Chciałam stworzyć studium kobiecego narcyzmu i melancholii, pokazać mocowanie się z »byciem kobietą« w życiu, tekście i teorii. Mam do *Kobiety* dużo dystansu, pisałam ją dziesięć lat temu. Jestem zupełnie w innym miejscu swojej historii. Nie uważam tego eksperymentu za udany” [wyróżnienia – A.N.]. *Kim jestem w tym momencie życia?*...

<sup>23</sup> W wywiadach Bator przyznawała na przykład: „Alicja, podobnie jak Dominika z dwóch wcześniejszych powieści, to oczywiście moje *alter ego*, ale w *Ciemno...* rzecz się komplikuje. Alicja i jej piękna martwa siostra to tak naprawdę jedna osoba. Jestem nimi obiema. To nie znaczy, że książka jest autobiograficzna w ścisłym sensie”. *Piszę, bo nie mam wyjścia. Z Joanną Bator rozmawia Żanna Słoniowska*. <http://www.miestokobiet.pl/joanna-bator-pisze-bo-nie-mam-wyjscia/> [dostęp: 22.12.2014].

<sup>24</sup> Pisała o tym szczegółowo Ewa Domańska w szkicu – E. DOMAŃSKA: *Autofikcja Joanny Bator*. „Teksty Drugie” 2003, nr 2–3, s. 336–345. Zob. też rozważania Anny Turczyn – A. TURCZYN: *Autofikcja, czyli autobiografia psychopolifoniczna*. „Teksty Drugie” 2007, nr 1–2.

ny i autobiograficzny<sup>25</sup>. W efekcie pojawiała się przeintelektualizowana opowieść, którą najprawdopodobniej dzięki specyficznemu połączeniu doświadczeń egzystencjalnych z lekturowymi Justyna Jaworska określiła „czytadłem dla intelektualistek”, w którym bezkonkurencyjnie „przenikają się plotki i psychoanaliza, pranie i pożądanie”<sup>26</sup>. Ów kontestujący osąd pojawił się za sprawą powierzchownej, jak dowodziła Ewa Domańska, lektury prozy Bator<sup>27</sup>. Jej zdaniem:

Bohaterka książki Bator jawi się jako taka, bo kultura i środowisko zmusza ją do noszenia masek (bądź piękna, młoda, szczupła, roztrzaska wokół siebie atmosferę sukcesu, uśmiej się itd.), ale głębsza analiza tekstu pokazuje, że owa maska chroni przed ostatecznym rozpadem najbardziej skrywane „ja”, strzaskane wypadkami życia<sup>28</sup>.

Z kolei Urszula Chowaniec chciała w *Kobięcie* widzieć „opowieść o pokonywaniu melancholii i miniesej o samej melancholii”<sup>29</sup>. Wszak melancholik „w pewnym sensie jest tym, co kocha. Zrośnięty na zawsze z opierającą się symbolizacji częścią własnego ja, melancholik z pojedynczą skórą Narcyza, tak podatny na zranienie” (K, s. 182). Narratorka kocha wykreowany przez siebie, niedościgniony męski fantazmat, zaś narcystyczne usposobienie czyni z niej mniej odporną na cierpienie i rozczarowania.

Jedną z konsekwencji poszukiwania własnego języka jest to, że *Kobieta* jawi się jako narracja wewnętrznie niespójna, bowiem złożona z cytatów i notatek z przeczytanych książek, anegdot z życia czy intymnych zwierzeń narratorki. „Poszarpana” narracja jednakże współgra z problemem niemożności opowiedzenia własnej biografii: „Historia o sobie, którą chciałam opowiedzieć, wymyka mi się z rąk” (K, s. 141). Narratorka nieustannie traci kontrolę nad emocjami, w rezultacie snuta przez nią opowieść jest chaotyczna. Ów niezborny tok opowieści wynika jednak przede wszystkim z maniakalno-depresyjnego usposobienia, które obezwładnia i uniemożliwia podjęcie jakiegokolwiek

<sup>25</sup> J. SZEWCZYK: *Herstorie podszyte mitem. O strategiach narracyjnych w powieściach Joanny Bator*. „Ruch Literacki” 2010, z. 6, s. 574.

<sup>26</sup> J. JAWORSKA: „Kobieta” Joanny Bator. „Gazeta Wyborcza, 18.01.2003, dodatek „Wysokie Obcasy”, s. 36. <http://wyborcza.pl/1,75517,1265039.html> [dostęp: 20.12.2014].

<sup>27</sup> E. DOMAŃSKA: *Autofikcja Joanny Bator...*, s. 337.

<sup>28</sup> Tamże.

<sup>29</sup> U. CHOWANIEC: *Femme mélancolique, czyli o pesymizmie najnowszej literatury kobiecej...*, s. 395.

konkretnego działania. Melancholia ma destrukcyjny wpływ na kobietę, ponieważ „może odebrać mowę, zamknąć w piekle asymbolii, zabić” (K, s. 197). Ale bohaterka *Kobiety* nie próbuje się wyzwolić, wręcz przeciwnie – całkowicie poddaje się temu stanowi:

czuję narastającą manię, w którą powoli, nieubłaganie, w już tak dobrze znany mi sposób, przepoczwarzał się od wczoraj mój dobry nastrój. [...] Nie pomoże naciągnięta na głowę kołdra. Ani zimny prysznic. Ani żadna forma najbardziej wyczerpującej miłości. Pomogłyby małe białe tabletki z dużą zawartością litu, ale nie oddam im moich manii, nawet pod groźbą tego, co przychodzi potem, jeszcze nie.

(K, s. 44)

Brak konkretów sprawia ponadto, że mamy do czynienia z opowieścią uniwersalną. Wszak o bezimiennej bohaterce *Kobiety* wiemy *de facto* niewiele:

Mam więc trzydzieści trzy lata, zaczęte dwie książki, środek cyklu, lekką manię idącą w parze z ironicznym poczuciem humoru i delikatnym samozachwytem, mężczyzn, z których przynajmniej jednego dziś kocham, Bubę, Lemuela i Adę.

(K, s. 30)

Zna swoją wartość, jest pewna siebie i twardo stąpa po ziemi. Domańska zauważyła, że „to osobowość wielowymiarowa o rozproszonej, nomadycznej i »bezdziennnej« podmiotowości, która została stworzona z fragmentów przeczytanych książek Nietzschego, Freuda, Lacana, Barthes’a, Kristevej, Irigaray i wielu innych”<sup>30</sup>. Narratorka *Kobiety*, żyjąc w epoce postmodernizmu, mówi/pisze bowiem „innymi”. W efekcie figuruje szczerze, twierdząc, że „pisarze przekonani o swojej »szczeroci« są takimi samymi idiotami, jak wierzący w ich »szczeroci« czytelnicy, blablam, że najlepsi i najgorsi pisarze piszą tylko o sobie, szczeniocę coś o prawdzie i fikcji” (K, s. 87).

Nie bez powodu poziom intertekstualny wydaje się w *Kobiecie* dominujący. Wszak „rozszerzelniająca »ja« autofikcja, uznająca tekst za jedyne miejsce istnienia piszącego, okazuje się idealnym nośnikiem kobiecego doświadczenia melancholijnego”<sup>31</sup>. Jak przekonywała Domańska:

<sup>30</sup> E. DOMAŃSKA: *Autofikcja Joanny Bator...*, s. 338.

<sup>31</sup> J. SZEWCZYK: *Herstorie podszyte mitem. O strategiach narracyjnych w powieściach Joanny Bator...*, s. 575.

Odpowiedzią na wielowymiarową egzystencję i na kolejne doświadczenia potwierdzające powtarzające się schematy związków jest kondycja melancholiczna – depresja. Reakcja na Stratę/Brak to jest – jak się wydaje – powód, dla którego bohaterka „wymiotuje” tekstem. To, co znajduje się na stronach tej książki, to opis *abject* Kristevej. „Bez wymiotu nie ma podmiotu” – czytamy [s. 108]. Jej pisanie jest rodzajem egzorcyzmu czy *katharsis*, sposobem czyszczenia pamięci, by zrobić miejsce na nowe wspomnienia. Pisanie jest także terapią, lekarstwem na melancholię<sup>32</sup>.

(s. 100)

Można wyodrębnić dwa źródła tej melancholii. Pierwsze to nieprzepracowana żałoba z powodu utraty matki, drugie – niestabilność związków z mężczyznami, która jest konsekwencją traumatycznych relacji z matką:

Zostawiłaś odciski swoich palców na moich snach, mamó. „Utraciłyśmy siebie na samym początku”. Ja ciebie. Ty mnie. „Jesteś mną ofiarą we mnie”. „Czasem nie wiem, gdzie się kończysz”. Gdzie ja się zaczynam, mamó. Z twoich ramion wydarta, noszę cię w sobie. Mówię do ciebie zdaniami z mądrych książek, bo zabrałaś mi moje słowa. Wydłubałaś mi oczy. Ślepe nie mogą znaleźć drogi. Coraz głębiej w melancholii.

(K, s. 95)

Bator przypomina, że kobiety, wzorując się na matkach, uwikłane są w pętlę powtarzanych przez nie od wieków zachowań.

Córki codziennie popełniają nieudane matko-samo-bójstwo. Powtarzają historię swoich matek. Reprodukują. Homoseksualne melancholiczki z nie do końca porzuconym obiektem. Takim samym ciałem ciężącym jak kula u nogi. Nawet jeśli znają psychoanalityczne teorie matek fallicznych i kastrujących. Opowieści o tym, czego muszą pragnąć, a o czym zapomnieć. O elitosis i waginie. O tkaniu i pisaniu.

(K, s. 99)

Relacja między matką a córką – czego dowodziła między innymi Melanie Klein – jest relacją bezsprzecznie niezwykle istotną, wpływa bowiem na kształtowanie się stosunku dziecka do otaczającej go rzeczywistości i ludzi.

Dziecko, które na początku traktuje ciało matki jako przedłużenie swojego, w pewnym momencie dostrzega, że ten sam obiekt miłości,

---

<sup>32</sup> E. DOMAŃSKA: *Autofikcja Joanny Bator...*, s. 339.

który zaspokaja jego potrzeby i pragnienia, jest także źródłem niemiłych doznań (piers karmi, ale i każe czekać). To odczucie rodzi nienawiść i agresję wobec matki. Dziecko niejako zabija matkę w sobie, a tym samym traci to, co w sobie miało najlepszego (strata). Wraz z procesem dojrzewania rodzi się w podmiocie poczucie winy i chęć naprawienia krzywdy<sup>33</sup>.

Ale narratorka prozy Bator nie czerpie wiedzy z teorii Klein<sup>34</sup>. W konsekwencji nie troszczy się o obiekty miłości, ponieważ z góry zakłada ich utratę. Niemniej brak akceptacji sprawia, że decyduje się na rozmaite przebieranki, byleby tylko zadowolić rodzicielkę:

Szukam cię w mężczyznach. Mylisz mi się. Z innymi ciałami, które mają to wszystko. Daję im to, czego mi brakuje. To, czego ty mi nie dałaś. Wcale nie jestem do ciebie podobna! „Wykapany tata”. Twoje powiewne suknie. Moje dzinsy i obcisłe skóry. Taka inna chcę ci się podobać. Przebrana za siebie mistrzyni kamuflażu.

(K, s. 113)

W efekcie wymyśla scenariusze życia, które mogłaby wieść:

Oto mijam Nasycalnię Podkładów w Pludrach, mogłabym pracować tu jako księgowa [...], zaoczne studium ekonomiczne, mąż miałby warsztat samochodowy, prawdziwa „złota rączka”, sam zbudowałby nasz dom, na przykład ten z lewej, nieotynkowany kwadrat, a przed nim trzy śliczne klomby ze starych opon pomalowanych na niebiesko, dzieci do tego dwoje, Kamil i Sabina.

(K, s. 66)

---

<sup>33</sup> Tamże, s. 343.

<sup>34</sup> Bator, jak się zdaje, nie wychodzi poza wczesne lata dziewięćdziesiąte: „Gdyby ta praca, która nie wychodzi poza wczesne lata dziewięćdziesiąte, powstała dziesięć lat temu, jej kształt byłby w pełni uzasadniony. Pisząc o feminizmie »drugiej fali« w roku 2001, nie można pominąć dalszych losów jego bohaterek. A tak się złożyło, że jedna z nich, Julia Kristeva, w ogóle odeszła od feminizmu; inna, Hélène Cixous, wmontowała doświadczenie feministyczne w nowe, humanitarne spojrzenie na świat. Na dodatek sporo o tych autorkach w Polsce napisano. Kristeva, wtedy nie-feministka, była znana już w latach siedemdziesiątych, Cixous i Irigaray – to dwie najczęściej cytowane, a nawet tłumaczone feministki francuskie. Dlaczego autorka *Feminizmu, postmodernizmu, psychoanalizy* nie korzysta z tego, co już zrobiono? Dlaczego omawia przede wszystkim to, co znane?”. G. BORKOWSKA: *Feminizm, postmodernizm, psychoanaliza. Filozoficzne dylematy feministek „drugiej fali”* Joanny Bator. <http://wyborcza.pl/1,75517,893545.html> [dostęp: 28.12.2014]. Zarzut ten, który sformułowała na marginesie *Feminizmu, postmodernizmu, psychoanalizy*... Grażyna Borkowska, można by odnieść także do *Kobiety*.

To tradycyjny obraz rodziny, zgodny ze społeczno-kulturowymi normami patriarchalnej rzeczywistości. Ale swawolny tryb życia, wiążący się z niezakorzeniem, sprawia, że bohaterka nie decyduje się na założenie rodziny. W rezultacie za swój wzór stawia Lou Andreas-Salomé: „Mużę Nietzschego. Przyjaciółkę Freuda. Kochankę Rilkego” (K, s. 7), która – podobnie jak ona – wierzy w *carpe diem*. Niemniej poszukuje matki w relacjach z Innymi:

Mamo. Między moimi podróżami. Półmiłościami. W tęsknocie za rozkoszą. Wciąż oglądaną „z brzegów przyjemności”. W pogoni za tym, co odda właściwy obraz mojego pragnienia. Wśród zużytych wizerunków, które niczego nie koją. W kuszącej szczelinie między fantazją a jej starym blaknącym obrazem. Czy z mojego miejsca w strukturze mogę tamto ciało odnaleźć raz jeszcze? Jak takiego samego ciała nie pomylić? W języku, którego byt jest niebytem rzeczy. Jak między wstrętem/fobią a wzniosłością/psychozą to, co niewypowiadalne, zmienić w obiekt pragnienia? Jak pokochać jeszcze raz?

(K, s. 109)

Życie narratorki eksperymentalnej prozy Bator zdeterminowane zostało przez depresję. Nie potrafi zbudować trwalszych relacji z mężczyznami. Dzieje się tak również dlatego, że – jak chce przekonać (przede wszystkim?) samą siebie – „psychoanalityk Lacan udowodnił, że »relacja między płciami nie istnieje«. Czyli w skrócie, że nie można się dogadać, bo szukamy w innym nie tego, co on nam chce dać, lecz tego, czego dać nie może” (K, s. 170). Potrzebuje mężczyzn przede wszystkim po to, by mogła „jeszcze raz, od nowa opowiedzieć swoją historię. Ładniejszą niż ta, którą opowiadała jakimś mężczyźnie ostatnio, i przedostatnio, i wcześniej” (K, s. 33). Nieustannie towarzyszy jej niespełnienie i wahanie między euforią a rozpaczą. Jest wprawdzie Lulek, mężczyzna, do którego ucieka, gdy potrzebuje spokoju i czułości, ale którego bezwarunkowej miłości nie potrafi docenić. Strach przed odpowiedzialnością i dorosłością sprawia, że wdaje się w kolejne romanse. I choć gani się za próbę spełniania oczekiwań innych, nie jest w stanie być sobą:

Patrzę, jak ta ładna kobieta, za którą nie przepadam, biegnie na spotkanie z Wielkim Gatsbyem w moim skórzanym płaszczu i szpilkach. Wysiadła z mojego samochodu i wbiega do hotelowego baru, przeglądając się

po drodze we wszystkich lustrach, a jej odbicie gaśnie jak zdmuchnięty płomyk świecy.

(K, s. 164)

Dzieje się tak – jak można się domyślać – również dlatego, że mimo przepełniającej Kobietę ironii bohaterka marzy o swoim księciu z bajki:

Bo może jednak, czasem, mam ciągle cień wstydlivej nadziei, że tym razem uda mi się dostać wszystko? Że książę pozostanie księciem, a pocałunek nie zmieni go w żabę [...] Że zawieszę na kołku całą tę wiedzę, powieszę za jaja wszystkich Freudów i Lacanów, i z szerokim uśmiechem naiwnej bohaterki kreskówki opuszczę stały ląd, i powędruję w powietrzu, bez ziemi pod stopami.

(K, s. 40)

### Afirmując swoje „nieistnienie”

*Fractale* Nataszy Goerke<sup>35</sup> wzbudzały mieszane uczucia. Jedni twierdzili, że jest ona pisarką nierozwojową, której teksty zdominowane zostały przez autopowielenie i „efekt przesyty”<sup>36</sup>. Inni z kolei przekonali, że mamy do czynienia z pisarstwem „tyleż ważnym, co trudnym”<sup>37</sup>, z „lirycznymi, oryginalnie fabularyzowanymi i dowcipnie pointowanymi mini-prozaimi”<sup>38</sup>. Bez wątplenia Natasza Goerke tworzy opowiadania, które stawiają opór czytelniczym przyzwyczajeniom.

Punktem wyjścia, ale i dojścia, był tu język w stanie „podejrzenia”, ujawniający swoją zastępowalność, wymienialność, stereotypowość – klisza kontra klisza. Często w prozie Goerke samoośmieszanie językowego mechanizmu ujawniało się poprzez zastosowanie pastiszu konwencji dyskursywnych, zamianę kulturowych ról, stereotypów<sup>39</sup>.

Autorka *Księgi Pasztetów* wybiera absurd i groteskę, by – jak się zdaje – bardziej adekwatnie opisać ludzką egzystencję.

<sup>35</sup> Natasza Goerke jest autorką czterech zbiorów opowiadań: *Fractale* (1994), *Księga Pasztetów* (1997), *Pożegnania plazmy* (1999) oraz *47 na odlew* (2002). Wszystkie cztery książki, w których pobrzmiewają echa między innymi surrealizmu Borisa Viana czy Rólanda Topora lub nadrealizmu Henriego Michaux, można czytać jako spójną całość.

<sup>36</sup> Zob. na przykład D. NOWACKI: *Nataszy klasówka z metaforą*. „Twórczość” 1994, nr 12, s. 110–112; J. SZAKET [K.C. KĘDER]: *Inna puenta*. „FA-art” 1994, nr 3, s. 56–57.

<sup>37</sup> P. BUKOWSKI: *Klucz do przestrzeni*. „Dekada Literacka” 1995, nr 4, s. 12.

<sup>38</sup> M. ORSKI: *Łóżko Szopena*. „Odra” 1995, nr 2, s. 108.

<sup>39</sup> A. BAGŁAJEWSKI: *Gry słów, gry z istnieniem*. „Nowe Książki” 2000, nr 4, s. 48.

Poprzez te absurdalne historyjki prześwieca wszechogarniający smutek. Jakież zdarzenia wyrwane z kontekstu, czynności pozbawione uzasadnień, jakie człowiek sam sobie tworzy – wszystko to sprawia wrażenie bezsensownej krzątaniny, jak w wierszu Tuwima o strasznych mieszcza-  
nach: „wstali, chodzą, o jak uroczu, oto zdarzenie, nie wiem po co”. Tyle że obrazom Goerke nie towarzyszy jedynie intencja prześmiewcza. Może właśnie na tym polega największa siła tej prozy – oglądanie ludzi przez odwróconą lunetę, z wielkiej odległości, jak obce fenomeny, niezziemskie żyjątka. Z takiej odległości rzeczywiście mogą wydawać się śmieszni, jak wszystko co obce<sup>40</sup>.

Wiele wskazuje na to, że głównym celem, jaki postawiła sobie Goerke, jest walka ze schematami, w tym również z literackimi kliszami i konwencjami. Bohaterami jej utworów są ludzie samotni, wyalienowani, zdominowani przez rutynę i codzienną monotonię, ale poszukujący miłości czy sensu życia i pragnący wyzwolić się spod jarzma owej banalności i stereotypowości. Ludzie posługują się schematami i kliszami językowymi, nie zawsze zdając sobie z tego sprawę. Krzątają się, starając się przezwyciężyć zmęczenie, nudę czy zerwać z odgrywanymi przez siebie rolami. Robią wszystko, by walczyć ze świadomością własnej śmiertelności. Goerke wie, że „gra, nieustanna wymiana ról to nic innego jak rozpaczliwa próba ucieczki przed wewnętrzną pustką, niemożnością samoartykulacji, skończonością egzystencji”<sup>41</sup>. W życiu, jak przypomina autorka *47 na odlew*, mamy do czynienia z powielaniem schematów sytuacyjnych czy chwytów retorycznych. Podobnie z lękami i problemami, które okazują się ponadczasowe. Tak dzieje się choćby w przypadku relacji damsko-męskich, naznaczonych doraźnością i skomplikowaniem.

W konsekwencji autorka *47 na odlew* wybiera poetykę chaosu. Zamieszanie terminologiczne, z jakim w tym wypadku mamy do czynienia, sprawiło, że utwory Goerke były określane mianem „kawałków”<sup>42</sup>, „miniopowiadań”<sup>43</sup> lub „plasterków salcesonu”<sup>44</sup>. Już tytuł debiutanckiego zbioru Goerke powiadamia o tym, z jakimi tekstami będziemy mieli do czynienia. Fractale to „frakcje, okruchy, fragmen-

<sup>40</sup> Tamże.

<sup>41</sup> K. UNIŁOWSKI: *Pełno wszędzie, głucho wszędzie*. W: TEGOŻ: *Skądinąd. Zapiski krytyczne*. Bytom 1998, s. 118.

<sup>42</sup> Zob. L. SZARUGA: *Innej puenty nie będzie*. „Dekada Literacka” 1994, nr 16–17, s. 12.

<sup>43</sup> Zob. M. ORSKI: *Łóżko Szopena...*, s. 108–110.

<sup>44</sup> Zob. J. SZAKET [K.C. KĘDER]: *Salceson na sto sposobów*. „FA-art” 1997, nr 1, s. 56–57.



ty”, sugerujące, że snutą przez pisarkę opowieść da się traktować jako swoistą układankę puzzli<sup>45</sup>. Paweł Kempny przypomniał, iż:

Fractale to termin z zakresu nauk ścisłych, nazwa figury geometrycznej, która powstaje z określonego algorytmu, czyli wzoru. Figura taka jest samopodobna – można ją najprościej scharakteryzować jako formę albo strukturę, która niezmiennie ujawnia się w przyrodzie na różnych poziomach i w różnych skalach patrzenia. Małe struktury stanowią na dodatek części składowe większych struktur; pojedynczy liść paproci jest taki sam, jak cała roślina<sup>46</sup>.

Sama pisarka w jednym z opowiadań przekornie konstatowała:

Opowiadania są krótkie, ale treściwe. Nie trzeba wertować. Zdanie ostatnie zawarte jest w zdaniu pierwszym. Duża oszczędność czasu. Kogo obchodzi reszta. Te wszystkie kartki pomiędzy. Każdy ma swoje. Opisy, spisy, zapiski. Dawno przeczytane.

A że rozpadłem się? przypomniałem sobie? wracałem? – któż tego nie zna! Wystarczy hasło: skrót, tytuł, bzdura. I od razu wszystko wraca. Przypomina się. Rozpada.

Komu nic to nie mówi, ten i tak nie pojmie. Choćby nie wiem jak wertował. Te wszystkie kartki pomiędzy. Nie pojmie, co to znaczy. Rozpadać się, przypominać sobie, wracać. I tak dalej<sup>47</sup>.

Proza Goerke zakorzeniona jest w świecie paradoksów, rozchwiania hierarchii i symboli. W wywiadzie opublikowanym w 1995 roku na łamach „Odry” autorka *Księgi Pasztetów* przyznawała:

Jak sobie raz uświadomić symultaniczność tak wielu fabuł, to bardzo trudno potem skupić się na jednej. Może stąd wynika ta różnorodność, wielorasowość motywów. A jeżeli chodzi o cytaty czy paracytaty, to jest to wchodzenie w dialog z różnymi książkami, z tym, co w jakikolwiek sposób – negatywny bądź pozytywny – poruszyło mnie<sup>48</sup>.

Miał zatem rację Piotr Bukowski, który na marginesie *Fractali* przekonywał, że „tego, co wypowiadają teksty Goerke, nie sposób objąć ani uporządkować. Mówią one w tak chaotyczny sposób o tak

<sup>45</sup> Podobnego zdania był Paweł Kempny. Zob. P. KEMPNY: *Sztuka kobiecego dystansu*. „Nowe Książki” 1994, nr 11, s. 63.

<sup>46</sup> Tamże, s. 63.

<sup>47</sup> N. GOERKE: *Fractale*. Warszawa 2004, s. 34. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydanía. Po skrócie F podaję stronę, z której cytat pochodzi.

<sup>48</sup> Na pierwszym miejscu stoi mądrość. Z Nataszą Goerke rozmawia Tomasz Majeran. „Odra” 1995, nr 7–8, s. 65.

wielu rzeczach, że czytelnik zmuszony jest zrezygnować z dociekań, o czym właściwie jest mowa, i chcąc nie chcąc koncentruje się na samym medium komunikacji<sup>49</sup>. W tym nieuporządkowanym świecie przebywa nieuchwytny podmiot, który dąży do uzyskania wolności. Goerke bowiem – jak przekonywał Nowacki – „wierzy w twórczą tajemnicę, adoruje rozchwianie i wieloznaczność sensów swojej prozy, a jej ambicją jest nie dać się przyłapać na referencyjnej sprawozdawczości lub opisie”<sup>50</sup>. Podobnego zdania był Mieczysław Orski, twierdząc, że w przypadku opowiadań Goerke mamy do czynienia z postmodernistycznym collage’em:

Wychwycony [...] wątek napięć i kolizji między różnymi systemami pojmowania i interpretacji świata w jakiejś już chyba „globalnej wiosce” jest tylko jednym z układów zasilania owej gry literackiego paradoksu uprawianej przez Goerke. Generalnie można powiedzieć, że koncepcja tej prozy, jej finezja zasadza się na zestawianiu z sobą, konfrontowaniu i czasem wzajemnym skłócaniu różnych mitów, toposów kultury, archetypów baśniowych i innych, tropów świadomości historycznej itp., a także konwencji literackich i kodów obyczajowych. Czyli inaczej mówiąc, na twórczym i intencjonalnym pomieszaniu języków nowoczesnej wieży Babel – na różnych jej piętrach, poczynając od najwyższego filozoficznego, kończąc na „bluzgach” rynsztokowych<sup>51</sup>.

Pomieszczone we *Fractalach* teksty spajają trzy kwestie: „spotkanie Wschodu z Zachodem, odzwierciedlana przez sztukę dehumanizacja obrazu człowieka i – wyrastający z tego postmodernistycznego klimatu – Nataszy Goerke pomysł na literaturę”<sup>52</sup>. W rezultacie Goerke, rozprawiając o dezintegracji kulturowych kodów, pisze o zagubieniu we współczesnym świecie, pełnym mętnych zawirowań. Z tego także powodu mamy do czynienia z rozpadem fabuły, która w większości utworów autorki *47 na odlew* jest niezwykle wątła i pretekstowa. Tak dzieje się na przykład w *Morelowej świeżości podlotka*, gdzie przedmiotem opisu staje się stary człowiek. W zależności jednak od tego, czy mowa o Pablu, czy Pablinie, mamy do czynienia z pozytywnym bądź negatywnym kontekstem. Goerke obnaża stereotypowe myślenie, pokazując, że stara kobieta łączy się z pojęciami typu „upływ,

49 P. BUKOWSKI: *Klucz do przestrzeni...*, s. 12.

50 D. NOWACKI: *Nataszy klasówka z metafor...*, s. 111.

51 M. ORSKI: *Łóżko Szopena...*, s. 109.

52 P. KEMPNY: *Sztuka kobiecego dystansu...*, s. 64.

ubytek, brak, chaos, nieład”, zaś stary mężczyzna konotuje mądrość, przezorność, charyzmę<sup>53</sup>.

Joanna Rewaj podsumowywała:

Natasza Goerke bawiąc się językiem, obnażając tkwiące w nim spowiadane chwytły retoryczne i perswazyjne, zonglując kliszami, ściera się ze stereotypami, przeprowadza ich wstępną krytykę, dystansuje się wobec nich. Zabawy i gry językowe, które uprawia Goerke, służą głównie unaocznieniu kliszowej struktury potocznego dyskursu. Klisza zaś to nie tylko figura mowy, ale również figura myślenia i działania. Wytarte, potoczne metafory są przypomnieniem martwych już ideologii, utrzymują je w mocy. Unaoczniając więc zasady, funkcje, samą strukturę języka, przedstawić można również paradoksy myślenia, sztuczność wielkich systemów, ich groteskowość i absurdalność. Taka kontestacja oznacza również wypisywanie się z alienujących struktur języka na poziomie opisów standardyzujących wygląd, zachowanie i działanie ze względu na płeć. Autorka *Fractali* nie ogranicza się do tego szczególnego pola manewrowania. Na różnych poziomach stawia podobne ironiczne znaki, porusza się chaotycznie po różnych płaszczyznach tego samego systemu, by spodiować wreszcie samą systemowość<sup>54</sup>.

Tym, co przykuwa uwagę, są pastisze. Aluzje pojawiają się już na poziomie tytułów opowiadań. Dość wspomnieć na przykład *Sklepy prześcieradłowe*, *W osiemdziesiąt lat dookoła łąki*, *Fortepian Szopena* czy *Casanostre*. Goerke bawi się skojarzeniami i grą słów, rozbijając utarte schematy. Wystarczy przywołać Szopena, który w wykładni autorki *Księgi Pasztetów* ma na imię Ferdynand, leży w łóżku, rozmyślając nad tym, dlaczego opanowała go „niebotyczna błogość”: „Drażni mnie tylko jeden brak, przyznaje Ferdynand Szopen i popada w zakłopotanie. Wiem, potrzebny ci środek wyrazu, potrzebny ci fortepian, uśmiecha się domyślnie Ferdynand Szopen, a Ferdynand Szopen na to: Głupsi, potrzebny mi środek komunikacji” (F, s. 126). Albo Madame Pompadour, która rozmawia z Marianem na temat tego, czy pojechać do Afryki, by wesprzeć bojowników o wolność z Mnumbwy. Pojawiają się ponadto zdobywca Mount Everest, sir Edmund Hillary, który szuka zgubionej szczoteczki do zębów, Ravi Shankar, Yehudi Menuhin, Niki Lauda, James Frazer czy Adam Mickiewicz. Goer-

<sup>53</sup> J. REWAJ: *Manuela, Izabela, Natasza, czyli „baby runęły do literatury”*. „Pogranicza” 1997, nr 2, s. 78.

<sup>54</sup> Tamże.

ke trawestuje reklamy, przywołując między innymi batoniki Bounty czy Lufthansę. Dykcja „wysokoartystyczna” (odwołania do Brunona Schulza, Zbigniewa Herberta, Czesława Miłosza, Kartezjusza czy Biblii) miesza się w opowiadaniach autorki *Fractali* z popkulturą. Ale trudno się dziwić, wszak współczesna, przypominająca wieżę Babel rzeczywistość to swoista synteza przenikających się kultur, znaczeń, symboli i tradycji. Stąd „*We Fractalach* nie ma właściwie niczego stałego, bo każda wartość, każda klisza słowna jest relatywizowana”<sup>55</sup>. Jerzy Sosnowski, analizując *Fractale*, porównywał je do wideoklipów<sup>56</sup>, które wykorzystują „odniesienia emocjonalne, fragmentaryczne strzępki nastrojów, służące przywołaniu emocji i skojarzeń, nie przywołujące w takim stopniu jak na przykład film fabularny, bardziej spójnego kontekstu historycznego czy kulturowego”<sup>57</sup>. W konsekwencji w utworach Goerke pojawiają się postaci, fragmenty zdarzeń, nawiązania intertekstualne, które odzwierciedlają „wichrowatość” życia współczesnego człowieka<sup>58</sup>.

Symulakria współczesnego świata to nie tylko zespół prowizorycznych prawd-stereotypów, zapewniających iluzoryczne bezpieczeństwo; to także oderwane od swych źródeł cytaty i quasi-cytaty, niby wzorcowe reakcje naszych zachowań, retoryczne matryce; te jednak zwiększają tylko chaos, wykorzystuje się je bowiem niedbale, lekceważąc pierwotny kontekst, absurdalnie przekraczając i desakralizując słowa poetów i bohaterów filmowych<sup>59</sup>.

Nic nie jest stałe. Wszystko się zmienia, ponieważ wszystko znajduje się permanentnie w stanie potencjalności. Także odgrywane przez jednostkę role. Podobnie rzecz ma się z tożsamością:

Tożsamość moja – powie bohater *Sklepów prześcieradłowych* – była syntezą wszystkich kolorów tęczy: była biała. Także kontury mojej istoty coraz bardziej traciły ostrość i stopniowo zlewały się z konturami otą-

<sup>55</sup> P. BUKOWSKI: *Klucz do przestrzeni...*, s. 12.

<sup>56</sup> Zob. J. SOSNOWSKI: *Pani Bovary ogląda mtv. Wokół „Fractali” Nataszy Goerke*. „FA-art” 1996, nr 1, s. 29.

<sup>57</sup> W. SIWAK: *Estetyka rocka*. Warszawa 1993, s. 126.

<sup>58</sup> Pierwotnie tytuł debiutanckiego zbioru Goerke miał brzmieć *Wichrowatość*. Zob. *W Polsce zostaną wróżką. Z Nataszą Goerke rozmawiają Jakub Żmuidziński i Jakub Barełkowski*. „Czas Kultury” 1994, nr 1, s. 8.

<sup>59</sup> J. SOSNOWSKI: *Pani Bovary ogląda mtv...*, s. 30.

czających mnie zewsząd form. W końcu stało się. Zlałem się, szepnąłem i przestałem istnieć.

(F, s. 40–41)

Poetyce chaosu podporządkowana została także narracja. Zdaniem Sosnowskiego:

Rozpaczliwe próby porządkowania kulejącej narracji są widoczne od pierwszych stron książki: „To była pierwsza faza” czytamy po kilku zdaniach opowieści o poznaniu w Indiach niejakiego Nigela (ale piątej i szóstej fazy znajomości z nim nie poznamy, bo „to już zupełnie inna bajka” [...]). W zdarzenia wplątują się naraz bohaterowie, o których wcześniej nie było mowy, co dezorientuje nie tylko czytelnika, ale pozostałych bohaterów: „Zaraz, zaraz, zastanowił się Manfred [...] A skąd tu się wzięła Regina? I rozejrzał się po pokoju. Pokój był pusty” [...]. Nuda mobilizuje ich zresztą, całkiem jak w *Kartotece* Różewicza, do współpracy z narratorem: „Wzmocnijmy akcję, zamieńmy się rolami, poprosił Ulf” [...]. Jakby w poczuciu, że narracja i tak nie dotrze do sedna (którego zresztą nie sposób przecież odnaleźć w grze nieskończonych odbić), Goerke sięga nieraz po stylistykę understatement<sup>60</sup>.

Ów chaos widać również w konstrukcji debiutanckiego zbioru Goerke. Nowacki, pisząc o niedostatecznej selekcji tekstów w układaniu *Fractali* oraz o zbędności tybetańskiej rekwizytorni, konstatował:

w tomie znalazły się zapisy ewidentnie słabe; właśnie literacko naiwne, gdzie konstrukcja artystyczna opiera się na zbanalizowanej figurze myślowej, gdzie wyraźnie brakuje pisarce pomysłu, a zatem całej notacji można postawić zarzut zbędności, przy tym powstaje pewien rodzaj zażenowania, coś jak pochylić się nad literackimi wprawkami licealistki. Lektura *Delikatnej metody* – żeby posłużyć się jakimś przykładem – spowodować może tylko wzruszenie ramion<sup>61</sup>.

Twórczość Nataszy Goerke od jej debiutu książkowego aż po publikację zbioru *47 na odlew* zdaje się nierozwojowa. Autorka *Fractali* od lat pisze bowiem o tym samym, używając podobnej poetyki i narzędzi. Bawiąc się konwencjami, kliszami literackimi, stereotypami, żonglując konceptami i wykorzystując pełnymi garściami intertekstualność, przypomina, że człowiek uwikłany zostaje w samopowtarzające się obrazy i zdarzenia, nad którymi pieczę sprawuje przegna-

<sup>60</sup> Tamże, s. 32.

<sup>61</sup> D. NOWACKI: *Nataszy klasówka z metafory...*, s. 111.

czeniu. Goerke opisuje współczesnych bohaterów, którzy najczęściej przyjmują bierną postawę, są samotni i nijacy, rzecz by można: afirmujący swoje „nieistnienia”. Poszukując miłości, zwykle rozczarowują się. Sarkazm i ironia autorki *Księgi Pasztetów* wymierzone zostały nie tylko w społeczne reguły, kody i stereotypy, ale zwłaszcza w odgrywaną przez kobiety rolę „opiekunki domowego ogniska” i instytucję małżeństwa<sup>62</sup>. Dość przywołać jeden z passusów:

Jestem doskonałym ucieleśnieniem archetypicznej kobiecości: pokorna, wyrozumiała; do śmierci gotowam pana inspirować i wcale nie musię się pan obawiać konkurencji na polu ducha, ma siła bowiem nie w walce, a w rodzeniu światła w pańskiej męskiej duszy. [...] Nie jestem może urodziwym wampem z pana młodzieńczych snów, panie L., ale jakże za to wspaniale wypiekam szarlotki. I serniki, i pączki, i powidła, wszystko potrafię: wypiec, wygotować, wyszorować. A jak wypiorę, to aż razi, a jak wykręcę, to sam pan nie pozna!

(F, s. 105–106)

Dystans wobec siebie samej, otaczającej nas rzeczywistości, tradycji, konwencji literackich sprawia, że pisarka prowadzi dialog ze stereotypami i czytelniczymi przyzwyczajeniami.

### Pustka egzystencji

Trzydziestoletnia Karolina Pogorska, bohaterka *Teraz* Agnieszki Drotkiewicz, jest „samotną kobietą po rewolucji feministycznej, z doktoratem nauk humanistycznych”<sup>63</sup>, która ma wiele problemów ze sobą, swoją kobiecością i mężczyznami. Wykształcona, silna, zapracowana, uporządkowana, pracująca w Zakładzie Kultury w Kryzysie singielka ma uchodzić za nowe wcielenie pani Bovary<sup>64</sup>. Sama widzi siebie w sposób następujący:

Jestem dziewczyną-sztandarem, na mojej twarzy maluje się większość problemów współczesności: anoreksja, bulimia, bezdroża emancypacji,

<sup>62</sup> Zob. M.A. PACKALÉN: *Nieobecna obecność: kobieca mimikra literackiej konwencji na przykładzie wybranych utworów Natasy Goerke i Olgi Tokarczuk*. „Postscriptum Polonistyczne” 2006, nr 2, s. 39.

<sup>63</sup> A. DROTKIEWICZ: *Teraz*. Warszawa 2009, s. 29. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania. Po skrócie T podaję stronę, z której cytat pochodzi.

<sup>64</sup> Zob. B. DARSKA: *W serialowym rytmie*. „Nowe Książki” 2009, nr 6, s. 64.

nowy brutalizm, melancholia ciała. Dało się to zauważyć już rano, kiedy witałam się ze sobą w łazience oklejonej okładkami „Wysokich Obcasów”. Będę taka jak wy, odgrzążam się, myjąc zęby. Będę taka jak wy, należy mi się to, bo każde, nawet najbardziej bolesne czy obsceniczne doświadczenie, które mnie spotyka, umiem opisać w tekście z przypisami. Ciało w kulturze, wymioty w kulturze, antropologia nieczystości. Nic o mnie nie wiecie. A ja jeszcze będę taka jak wy!

(T, s. 47)

Pragnie się dopasować, w znacznym zakresie ograniczając swoje życie do pracy: „ja najbardziej na świecie kocham pracować. I wszystko, co mam w życiu, poczynawszy od wagi ciała poniżej normy aż po publikacje w prasie fachowej oraz kolorowej [...] – wszystko to osiągnęłam własną pracą” (T, s. 26). Wiedza książkowa nie przekłada się jednak na życie. W efekcie w życiu codziennym bohaterka staje się nieporadna. Im bardziej chce odkryć własną podmiotowość, tym bardziej oddala się od swojego prawdziwego „ja”. Jak zauważyła Bernadetta Darska, Karolina „nie tylko zmierza ku katastrofie, ale też nie jest w stanie odczytać symptomów zbliżającego się chaosu”<sup>65</sup>.

Drotkiewicz tematyzuje „syndrom »try harder« – prowadzącą do samotności, nerwic i anoreksji tresurę własnych ciał i frustrującą, bo nienasyconą ambicję”<sup>66</sup>, w efekcie której kobiecie ciało jest „biczowaną kukłą” (T, s. 79). Pogorska jest mieszkającą w Warszawie, źle opłacaną pracownicą naukową uniwersytetu, która czasami dorabia do pensji zleceniami. Ponad wszystko chce bowiem udowodnić matce i samej sobie, że jest samodzielna i samowystarczalna. Symbolem dobrobytu ma być marchewkowa zupa firmy Marks & Spencer:

Wyjmuję z szafki puszkę zupy marchewkowej Marks & Spencer. To będzie mój pierwszy realny posiłek tego dnia. Na Boga, przecież jeśli mogę robić zakupy spożywcze w Marks & Spencer, to znaczy, że nie jestem w nędzy, a jeśli nie jestem w nędzy, to nie jestem jeszcze godna pogardy<sup>67</sup>.

(T, s. 55–56)

<sup>65</sup> Tamże.

<sup>66</sup> A. WOLNY-HAMKAŁO: „Teraz” Agnieszki Drotkiewicz. „Gazeta Wyborcza”. [http://wyborcza.pl/1,75517,6519721, Teraz\\_Drotkiewicz\\_Agnieszka.html](http://wyborcza.pl/1,75517,6519721, Teraz_Drotkiewicz_Agnieszka.html) [dostęp: 25.02.2015].

<sup>67</sup> Jak zauważył Dariusz Nowacki, wybór tego produktu, który kosztuje niewiele ponad 6 zł, mógłby świadczyć o „usterce w obrębie dyskursu realistycznego”. D. NOWACKI: *Markowanie świata. O znakach firmowych w prozie współczesnej*. W: *Mody w kulturze i literaturze popularnej*. Red. S. BURYŁA, Ł. GĄSOWSKA, D. OSSOWSKA. Kraków 2011, s. 297.

Karolina żyje intensywnie. Potrafi, jak się jej wydaje, w ciągu trzech godzin przespać osiem (T, s. 42). Status materialny jest dla niej niezwykle istotny. Kontekst ów pojawia się wielokrotnie.

A przecież, tak mi się wydaje, jeszcze nie tak dawno byłam osobą, na którą ktoś patrzy, której ktoś słucha. Chcę być osobą! Człowiek jest w końcu istotą społeczną, rodzi się w relacji z kimś drugim. A ja liczę się tylko wtedy, kiedy ktoś zacytuje mój artykuł albo zarobię pieniądze [...]. Ja wiem, że wszystko kosztuje, że w każdej chwili trzeba płacić za każdą chwilę. Za kawę, gaz, ale i za minuty, w których bezproduktywnie piję tę kawę. A przecież był taki czas, kiedy miałam o jeden wymiar więcej, kiedy nie byłam tylko wypadkową rachunku telefonicznego, opłaty za wynajem mieszkania, za zawartość mojego żołądka.

(T, s. 93–94)

Jedyną przyjemnością dla bohaterki jest jedzenie ciastek. Cierpiąca nieustannie na migrenę Karolina jednak z czasem coraz mocniej odczuwa niechęć do funkcjonowania w społeczeństwie. Wyznaje: „zamknąć się w sobie to jedna z największych przyjemności. Być cicho, nie odczuwać fizycznej potrzeby opowiadania o sobie, informowania wszystkich: »jest mi niedobrze« czy: »mam migrenę«. Bądźmy sobie niepotrzebni. Jak by to było cudownie” (T, s. 10). Robienie makijażu i dobieranie odpowiedniego stroju wydaje się jej pomagającą ukryć prawdziwe emocje i poglądy maską. W ramach buntu spędza dzień na wycieraczce, marząc o wyłączeniu się z życia publicznego.

A może, może zrobię sobie dziś wolne? Tak przyjemnie jest leżeć na klatce, w płaszczu, umalowana, gotowa do podjęcia wszystkich wyzwań współczesności, a jednak milcząca, a jednak bierna, a jednak poza. Kiedy tu leżę, nic mnie nie dotyczy. W moim organizmie zachodzą różne procesy, trawi się owsianka, gdzieś tam pozostawiona przez nieuwagę w gniazdku ładowarka ciągnie prąd (trzeba będzie za to zapłacić), a dziewięć stacji metra stąd, na Uniwersytecie, moi studenci przyznają mi punkty od zera do sześciu za „stosunek do przedmiotu”, ale kiedy tu leżę, nic mnie nie obchodzi.

(T, s. 11)

Jej największym pragnieniem – wbrew rewolucji feministycznej – okazuje się zdobycie mężczyzny. Wprawdzie przekonuje: „Ja jednak żyję, tak można to nazwać, ja żyję, mimo że przecież do życia potrzebny jest Inny” (T, s. 9), ale w tym przypadku mamy do czynienia raczej z pozorowaniem egzystencji. Zakorzeniona głęboko w świadomości Ka-



roliny potrzeba bliskości drugiego człowieka jest silniejsza. Wpisuje się jednak w szerszy głód życia. Justyna Sobolewska konstatowała:

nowela Drotkiewicz [...] opowiada o zastępczym życiu. Mężczyźni w rozpacz się upijają, kobiety się obżerają. Karolina, singielka i kobieta po rewolucji feministycznej – nie radzi sobie sama. Gdyby jednak w tej opowieści widzieć tylko wołanie o mężczyznę, byłoby to uproszczenie. Chodzi o coś więcej. To opowieść o wielkiej tęsknocie za prawdziwym życiem, ba, o głodzie, którego nic nie może zaspokoić. Rzeczywistość dookoła kusi, zaprasza do konsumpcji, ale wielość pokus tylko zwiększa poczucie braku<sup>68</sup>.

Ów brak okazuje się jednak niemożliwy do zaspokojenia. Bohaterka spotyka wprawdzie na swej drodze różnych mężczyzn, lecz żaden z nich nie dorównuje marzeniom bohaterki. Jest wśród nich między innymi zwolennik mieszczańskiego trybu życia, dr Szymon Wydra, uwielbiający komfort i spokój „wieczny kawaler” Ryszard Lempe czy Paweł Szwarzman, z którym można by w ostateczności zbudować związek bez zobowiązań. Problem w tym, że niezwykle trudno pogodzić rzeczywistość z fantazmatami. Pogorsza albo ugania się za facetami, którzy się nią nie interesują, albo „daje kosza” Szymonowi, który nie spełnia jej oczekiwań<sup>69</sup>. Niemniej Karolina zmienia się w zależności od potrzeb jej (potencjalnych) partnerów. Jawi się przeto jako kobieta bez właściwości, która nie ma klarownych poglądów. Działa mimowolnie, według z góry ustalonych schematów. Dzieje się tak choćby dlatego, że – jak pisała Agnieszka Wolny-Hamkało:

wszyscy bohaterowie *Teraz* żyją jakby nie swoim życiem – na poły wirtualnie, zagrzebani w zdjęciach, projektach, referatach, raczej śnią własne życia, jakby prowadzili *second life* w komputerowej grze i obsługiwali własnego awatara. Dlatego sprawni intelektualnie, wrażliwi estetycznie – są zupełnie życiowo nieporadni, samotni, zdeorientowani, kiedy trzeba podjąć ważną, radykalną decyzję. Ale to nie tylko opowieść o współczesnym eskapizmie i tresowaniu do roli. To także historia o poszukiwaniu miłości – na pohybel cynikom, choć bez łatwych rozwiązań, ba,

<sup>68</sup> J. SOBOLEWSKA: *Ballada jedzeniowa*. „Polityka”, <http://www.polityka.pl/tygodnik-polityka/kultura/ksiazki/289015,1,recenzja-ksiazki-agnieszka-drotkiewicz-teraz.read> [dostęp: 24.02.2015].

<sup>69</sup> W wielokrotnym odrzucaniu starań Szymona Karolina odnajduje satysfakcję: „Powiedem desperacji jestem ja. Jego bezsilność podnieca mnie do szaleństwa. Dr Szymon, specjalista od katastrof w kulturze, nigdy nie będzie mnie miał. I to jest chyba największa przyjemność w moim życiu” (T, s. 45).

nawet odpowiedzi – czy w ogóle jest i czym jest miłość? Jednak wygląda na to, że samo łożenie wokół niej nadaje życiu trochę sensu i sprawia, że czasem czujemy się szczęśliwi<sup>70</sup>.

Kreowane przez Drotkiewicz postaci nie potrafią odnaleźć się we współczesności. Albo unikają odpowiedzialności za własne czyny, albo poddają się iluzjom. Trudno się jednak dziwić, skoro: „Żyjemy w takich czasach – model wojownika się degeneruje: siła mutuje w zło, inteligencja w przewrotność, a hedonizm zamienia się w dojmującą nudę i głód” (T, s. 150). W rezultacie:

Zachowanie bohaterów *Teraz* przypomina wzorce promowane na łamach popularnego pisma „Cosmopolitan”. Ona ma dbać przede wszystkim o atrakcyjność seksualną, on zaś ma korzystać z życia, nie oferując wiele w zamian. W efekcie ona udaje, że nie marzy o małżeństwie, a on nie zamierza rezygnować z uciech, w których zasmakował. Konwencjonalność zachowań, ich seryjność i powtarzalność przy jednoczesnym wymazaniu jakiegokolwiek rysu indywidualnego to wiodący temat powieści Drotkiewicz<sup>71</sup>.

Powieść ta ma wymiar uniwersalny<sup>72</sup>. W postaci Karoliny może odnaleźć się każda nowoczesna kobieta, od której wymaga się, by starała się bardziej, nawet jeśli nie ma realnie dla kogo. W konsekwencji dochodzić może do rozszczepiania osobowości. *Teraz* w znacznej mierze pomyślane zostało przeto jako monolog kierowany do Kasi, nazywanej „biedactwem”, a w rzeczywistości będącej *alter ego* Karoliny. Strofując samą siebie (ganiąc się na przykład za bezwarunkową uległość wobec Ryszarda), mówi między innymi: „Jesteś nieszczęściem na własne życzenie, jesteś małym smuteczkiem, na który ktoś splu-

<sup>70</sup> A. WOLNY-HAMKAŁO: „*Teraz*” Agnieszki Drotkiewicz...

<sup>71</sup> B. DARSKA: *W serialowym rytmie...*, s. 65.

<sup>72</sup> Agnieszka Drotkiewicz przekonywała: „Myślę, że poszukiwanie twórcy w jego dziele nie jest potrzebne. Sztuka jest przestrzenią metafory. Traktuję wszelkie wypowiedzi artystyczne, książki, filmy, przedstawienia teatralne, sztuki plastyczne, jako metafory. Sztuka jest wyznaniem ponad osobistym, to wypowiedzenie doświadczenia, które może dzielić wielu ludzi. Moje książki nie są autobiograficzne, ciekawi mnie za to, jak doświadczenie indywidualne staje się doświadczeniem całych grup społecznych. Bliska jest mi koncepcja sztuki jako rozmowy. Twórca zawsze odbija się w swoim dziele, bo opisuje świat, który poznał swoimi palcami, oczyma, uszami, językiem. A jeśli tworzy fantazję, to ona też bazuje na jego doświadczeniu. Ale ta »kuchnia« nie ma znaczenia, swoje dzieło rzuca się w świat i ono musi sobie tam radzić, w oderwaniu od nas”. <http://ksiazki.onet.pl/agnieszka-drotkiewicz-czytelnika-trzeba-traktowac-z-szacunkiem/n7c85> [dostęp: 27.02.2015].

nał, a potem posypał proszkiem do pieczenia i rozlałaś się tak, spu-  
chłaś” (T, s. 40). Aby, jak się zdaje, nieco poprawić własne samopo-  
czucie, decyduje się na opowieść, wiążącą się ze „sprzątaniem piwnic  
podświadomości”<sup>73</sup>. Powiada:

Opowieść uwzniośla, zwłaszcza jeśli to jest opowieść wydrukowana na  
dobrej jakości papierze. Bo gdzieś za nami są te zjedzone przez nas bu-  
raki i ziemniaki, zagapienia w okno, ziewnięcia, choroby zakaźne, jakie  
przeżyliśmy. A wszystko to zyskuje inną jakość, kiedy zostaje zagarnię-  
te przez opowieść, która nas ukoi, zlepi niedorzeczne okruciny w piękną  
całość, posypie kredą plamy nudy, wyretuszuje nam twarze. Opowieść  
to Nowy Jork marzeń, to schronienie wykluczonych.

(T, s. 72–73)

Oczyszczająca i porządkująca doświadczenia opowieść ma ją za-  
tem chronić nie tylko przed światem zewnętrznym, ale także przed  
samą sobą. Wszak pojawienie się postaci Kasi da się również czy-  
tać jako efekt migreny, która jeszcze mocniej wzmacnia dezintegra-  
cję osobowości Karoliny. Stąd snuta przez bohaterkę *Teraz* opowieść  
jest niespójna, rozpada się od wewnątrz. Brak tu przyczynowo-skut-  
kowej chronologii. Narratorka skacze po różnych wątkach, w konse-  
kwencji czego *Teraz* jest zbiorem luźno ze sobą połączonych dygresji.  
W narrację Karoliny tu i ówdzie wkomponowane zostały fragmenty  
jej artykułów naukowych czy tekstów drukowanych na łamach „Gaze-  
ty Wyborczej”, informacje zamieszczane w portalu Wirtualna Polska,  
horoskopy oraz hasła ze słownika Kopalińskiego. Takie „poszarpanie”  
tkanki narracyjnej, nastawienie na fragmentaryczność jest skutkiem  
specyfiki terażniejszości. Zdaniem Malwiny Wapińskiej: „Tytułowe  
*Teraz* okazuje się nieprzekraczalną granicą – można rejestrować tylko  
pojedyncze wrażenia, przelotne widoki, chwilowe stany emocjonal-  
ne. Teraźniejszość to zbiór etykietek produktów, haseł reklamowych,  
danych liczbowych, luźnych skojarzeń i zapamiętanych cytatów”<sup>74</sup>.

\* \* \*

<sup>73</sup> A. KOCHAŃCZYK: *Więc czegom nie powiedział – niech będzie ukryte. O „Dzienniku” Jana Lechonia*. W: *W stronę współczesności. Studia i szkice o literaturze polskiej po 1939*. Red. Z. ANDRÉS. Rzeszów 1996, s. 283.

<sup>74</sup> M. WAPIŃSKA: *Drotkiewicz w „Teraz” ociera się o banał*. <http://kultura.dziennik.pl/ksiazki/artykuly/88816,drotkiewicz-w-teraz-ociera-sie-o-banal.html> [dostęp: 27.02.2015].

Powyższe przykłady przekonują, że poetyka chaosu jest dziś dość chętnie wykorzystywana przez pisarzy. Najdobitniej odzwierciedla bowiem zamęt współczesnego świata, niedopasowanie człowieka i jego uwikłanie w normy obyczajowo-kulturowe oraz w stereotypowy i konwencjonalny język. Poetyka chaosu pojawia się na różnych poziomach dzieła: od organizacji narracji, przez używany dyskurs, na poruszanej problematyce (temat rozchwiania osobowości i rzeczywistości) skończywszy. W rezultacie mamy do czynienia z tekstami hybrydycznymi, które nie tylko (i)grają z tradycją gatunków czy oczekiwaniami czytelniczymi, ale także podkreślają swoje intertekstualne zakorzenienie. Tym samym nie składają się w spójną całość; ich narracja jest „poszarpana” i fragmentaryczna. W efekcie pisarze próbują zdiagnozować kondycję współczesnego człowieka, który jawi się głównie jako jednostka emocjonalnie niestabilna i życiowo niedostosowana. Prozaicy tematyzują szeroko rozumianą dezintegrację, pokazując różne jej odsłony: od rozbicia tożsamości do poczucia dojmującej pustki i niczym niedającej się ukoić tęsknoty. Poetyka chaosu podkreśla ponadto płynność nowoczesności, przejawiającą się choćby w przenikaniu się kultur, znaczeń, symboli czy tradycji.

## Bibliografia

### Podmiotowa

- BATOR J.: *Kobieta*. Warszawa 2002.  
DROTKIEWICZ A.: *Teraz*. Warszawa 2009.  
GOERKE N.: *Fractale*. Warszawa 2004.  
SHUTY S.: *Bełkot*. Kraków 2001.

### Przedmiotowa

- BAGŁAJEWSKI A.: *Gry słów, gry z istnieniem*. „Nowe Książki” 2000, nr 4.  
BORKOWSKA G.: *Feminizm, postmodernizm, psychoanaliza. Filozoficzne dy-  
lematy feministek „drugiej fali” Joanny Bator*. <http://wyborcza.pl/1,75517,893545.html> [dostęp: 28. 12. 2014].  
BRANNY-JANKOWSKA E.: *Antykonsumpcjonizm jako chwyt*. W: *Ćwiczenia z rozpacz. Pesymizm w prozie polskiej po 1985 roku*. Red. J. JARZĘBSKI, J. MOMRO. Kraków 2011.

- BUKOWSKI P.: *Klucz do przestrzeni*. „Dekada Literacka” 1995, nr 4.
- CHOWANIEC U.: *Femme mélancolique, czyli o pesymizmie najnowszej literatury kobiecej*. W: *Ćwiczenia z rozpaczy. Pesymizm w prozie polskiej po 1985 roku*. Red. J. JARZĘBSKI, J. MOMRO. Kraków 2011.
- DARSKA B.: *W serialowym rytmie*. „Nowe Książki” 2009, nr 6.
- DOMAŃSKA E.: *Autofikcja Joanny Bator*. „Teksty Drugie” 2003, nr 2–3.
- Idealny sposób na kwietniową noc*. Z Joanną Bator rozmawia Jakub Winiariski. <http://www.literaturajestsexy.pl/idealny-sposob-na-kwietniowa-noc-rozmowa-z-joanna-bator/> [dostęp: 20.12.2014].
- JAWORSKA J.: „Kobieta” Joanny Bator. „Wysokie Obcasy” (dodatek „Gazety Wyborczej”) z 18 stycznia 2003. <http://wyborcza.pl/1,75517,1265039.html> [dostęp: 20.12.2014].
- KEMPNY P.: *Sztuka kobiecego dystansu*. „Nowe Książki” 1994, nr 11.
- Kim jestem w tym momencie życia?* Z Joanną Bator rozmawia Damian Gajda. <http://ksiazki.onet.pl/kim-jestem-w-tym-momencie-zycia/q0rkf> [dostęp: 28.12.2014].
- KOCHAŃCZYK A.: *Węc czemu nie powiedział – niech będzie ukryte*. O „Dzienniku” Jana Lechonia. W: *W stronę współczesności. Studia i szkice o literaturze polskiej po 1939*. Red. Z. ANDRES. Rzeszów 1996.
- LACHMAN M.: *Literatura do oglądania? Proza polska po 1989 roku pod naporem kultury wizualnej*, „Przestrzenie Teorii” 2007, T. 7.
- Na pierwszym miejscu stoi mądrość*. Z Nataszą Goerke rozmawia Tomasz Majeran. „Odra” 1995, nr 7–8.
- NOWACKI D.: *Kiepski z Huty*. „FA-art” 2001, nr 1–2.
- NOWACKI D.: *Markowanie świata. O znakach firmowych w prozie współczesnej*. W: *Mody w kulturze i literaturze popularnej*. Red. S. BURYŁA, L. GĄSOWSKA, D. OSSOWSKA. Kraków 2011.
- NOWACKI D.: *Nataszy klasówka z metafory*. „Twórczość” 1994, nr 12.
- NOWACKI D.: *Uczesać Shutego*. „Opcje” 2013, nr 4.
- ORSKI M.: *Łóżko Szopena*. „Odra” 1995, nr 2.
- OSTASZEWSKI R.: *Nienormalna norma*. „Twórczość” 2003, nr 5.
- PACKALÉN M.A.: *Nieobecna obecność: kobieca mimikra literackiej konwencji na przykładzie wybranych utworów Nataszy Goerke i Olgi Tokarczuk*. „Postscriptum Polonistyczne” 2006, nr 2.
- PILARSKI P.: *Globalne świętości (ideały tyją)*. „Pracownia” 2002, nr 2–3.
- Piszę, bo nie mam wyjścia*. Z Joanną Bator rozmawia Żanna Stoniowska. <http://www.miaastokobiet.pl/joanna-bator-pisze-bo-nie-mam-wyjscia/> [dostęp: 22.12.2014].
- REWĄJ J.: *Manuela, Izabela, Natasza, czyli „baby runęły do literatury”*. „Pogranicza” 1997, nr 2.

- RUSINEK W.: *W poszukiwaniu utraconej rzeczywistości. Jeszcze raz o prozie tzw. „roczników siedemdziesiątych”*. W: *Tekstylika. O „rocznikach siedemdziesiątych”*. Red. P. MARECKI, I. STOKFISZEWSKI, M. WITKOWSKI. Kraków 2002.
- SIWAK W.: *Estetyka rocka*. Warszawa 1993.
- SOBOLEWSKA J.: *Ballada jedzeniowa*. „Polityka”. <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/ksiazki/289015,1,recenzja-ksiazki-agnieszka-drotkiewicz-teraz.read> [dostęp: 24.02.2015].
- SOSNOWSKI J.: *Pani Bovary ogląda mtv. Wokół „Fractali” Nataszy Goerke*. „FA-art” 1996, nr 1.
- SZAKET J. [K.C. KĘDER]: *Inna puenta*. „FA-art” 1994, nr 3.
- SZAKET J. [K.C. KĘDER]: *Salceson na sto sposobów*. „FA-art” 1997, nr 1.
- SZARUGA L.: *Innej puenty nie będzie*. „Dekada Literacka” 1994, nr 16–17.
- SZEWCHYK J.: *Herstorie podszyte mitem. O strategiach narracyjnych w powieściach Joanny Bator*. „Ruch Literacki” 2010, z. 6.
- Śni mi się czarna woda. Z Joanną Bator rozmawia Jagoda Wierzejska. „Nowe Książki” 2012, nr 5.
- TURCZYN A.: *Autofikcja, czyli autobiografia psychopolifoniczna*. „Teksty Druge” 2007, nr 1–2.
- UNIŁOWSKI K.: *Pełno wszędzie, głucho wszędzie*. W: TEGOŻ: *Skądinąd. Zapiśki krytyczne*. Bytom 1998.
- UNIŁOWSKI K.: *Zepsuł się młody*. W: TEGOŻ: *Kup Pan książkę! Szkice i recenzje*. Katowice 2008.
- WAPIŃSKA M.: *Drotkiewicz w „Teraz” ociera się o banal*. <http://kultura.dziennik.pl/ksiazki/artykuly/88816,drotkiewicz-w-teraz-ociera-sie-o-banal.html> [dostęp: 27.02.2015].
- WITKOWSKI M.: *Recycling. Notatki na marginesie twórczości własnej i innych roczników siedemdziesiątych*. W: *Tekstylika. O „rocznikach siedemdziesiątych”*. Red. P. MARECKI, I. STOKFISZEWSKI, M. WITKOWSKI. Kraków 2002.
- W Polsce zostaną wróżką. Z Nataszą Goerke rozmawiają Jakub Żmizdiński i Jakub Barełkowski*. „Czas Kultury” 1994, nr 1.
- WOLNY-HAMKAŁO A.: *„Teraz” Agnieszki Drotkiewicz*. „Gazeta Wyborcza”. [http://wyborcza.pl/1,75517,6519721, Teraz\\_\\_Drotkiewicz\\_\\_Agnieszka.html](http://wyborcza.pl/1,75517,6519721, Teraz__Drotkiewicz__Agnieszka.html) [dostęp: 25.02.2015].
- <http://ksiazki.onet.pl/agnieszka-drotkiewicz-czytelnika-trzeba-tractowacz-szacunkiem/n7c85> [dostęp: 27.02.2015].

## Summary

This paper attempts to trace the poetics of chaos in the newest Polish prose, referring to the writings of Sławomir Shuty, Joanna Bator, Natasza Goerke and Agnieszka Drotkiewicz. These writers diagnose the disintegration of reality and the cognitive subject. The generic hybridity of their writings, the fragmented narrative structure and the multiplicity of intertextual references are here analysed as categories of the aesthetics of chaos. Lack of linearity or chronology in the studied narratives is interpreted as a signal of the dispersed subjectivity of the protagonists. The poetics of chaos is thus identified on the level of the narrative structure on the one hand and the disintegration of the speaking subject and the textual world on the other.